

Rafael Moneo y el Museo: de Mérida a Houston

Cinco ejemplos de diálogo con el contexto arquitectónico

Ana Esteban Maluenda

A pesar de tratarse de una tipología relativamente reciente, el museo ha adquirido un papel más que relevante en la ciudad contemporánea. En muchos casos funcionan como verdaderos iconos que dotan de identidad a los entornos urbanos —cada vez más uniformes— que los acogen. Desde el Altes Museum de Berlín de Karl Friedrich Schinkel (1823-1828) al Guggenheim de Bilbao de Frank O. Gehry (1991-1997), han transcurrido casi dos siglos en los que el museo ha acaparado algunos de los mejores ejemplos de la arquitectura mundial. La mayoría de los grandes arquitectos de este periodo han proyectado un espacio expositivo, pero no son tantos los que han tenido la oportunidad de ahondar en el arquetipo en diversas ocasiones y lugares.

José Rafael Moneo Vallés nació en mayo de 1937 en Tudela, una ciudad de la Ribera del Ebro en la comunidad foral española de Navarra. Su llegada a Madrid, a finales de septiembre de 1954, le permitió, aparte de cursar estudios en la Escuela de Arquitectura de la capital, continuar alimentando sus inquietudes artísticas alrededor de las galerías madrileñas. Ya antes de terminar la carrera, trabajó durante dos años y medio con Francisco Javier Sáenz de Oiza, posiblemente uno de los arquitectos españoles del momento más comprometidos con el panorama arquitectónico mundial coetáneo: *«aprendí lo que podía ser un arquitecto y, sin ninguna duda, el modo en el que él entendía la profesión afectó profundamente a mi futuro. Lo tenía claro: quería*

ser arquitecto a la manera en que lo era Oíza; poniendo en el ejercicio de la profesión toda la tremenda exigencia y el desbordado entusiasmo que él le dedicaba».

Concluidos sus estudios en 1961 —en un tiempo que podría calificarse como excepcional para la época—, Moneo se presentó ante la puerta del estudio de Jørn Utzon en Hellebæck para solicitarle trabajo, y terminó colaborando en el proyecto de la Ópera de Sidney hasta el verano de 1962, meses antes de que el arquitecto danés se trasladase a vivir a Australia.

Nada más regresar obtuvo una plaza como pensionado de Arquitectura en la Academia de España en Roma, donde permanecería un par de años que también aprovechó para recorrer distintos lugares de Europa

De nuevo en España, Moneo comenzó su andadura profesional y su primera etapa docente en la Escuela de Arquitectura de Madrid (1966-1970). Fueron años en los que el arquitecto navarro no paraba: construía la Fábrica de Transformadores Diestre (1964-1967) y la Casa Gómez-Acebo (1966-1968), trabajaba en la ampliación de la Plaza de Toros de Pamplona (1963-1967) y se presentaba al concurso para el Ayuntamiento de Amsterdam (1967-1968). En 1970, con sólo 33 años, obtuvo la Cátedra de Elementos de Composición de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, donde enseñaría hasta 1980, momento en el que regresaría a la capital para encargarse de la Cátedra de Composición de la Escuela de Madrid.

Museo Nacional de Arte Romano. Mérida (España), 1980-1985

Precisamente ese mismo año se producía el encargo de su primer proyecto expositivo, el Museo Nacional de Arte Romano. Sin embargo, a pesar de no haber transcurrido ni dos décadas desde el momento de su titulación, Rafael Moneo acumulaba ya en su cartera de

proyectos dos de los ejemplos más valorados de la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XX: la ampliación de la sede principal de Bankinter (1972-1976), en el madrileño Paseo de la Castellana, y el Ayuntamiento del Logroño (1973-1981).

Fundada por los legionarios de Augusto en el año 24 a.C., Mérida llegó a ser la ciudad romana más importante de España al final del imperio. A pesar de haber sido casi destruida tras la invasión musulmana, comenzó a recuperarse bajo el gobierno árabe, habiendo conservado todo tipo de objetos, estatuas y monumentos, entre los cuales un teatro y anfiteatro romanos que constituyen una impresionante muestra de su pasado. El Museo se sitúa muy cerca de ellos, sobre una parte de la todavía enterrada ciudad romana. (Fig.1)

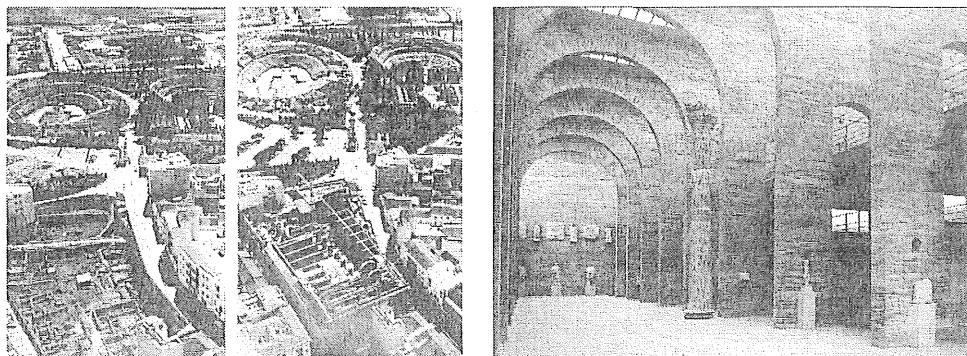


Fig. 1. Vistas del emplazamiento del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, antes y durante las obras de construcción e Fig. 2. Vista interior de la nave principal del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida.

Desde el principio, Moneo tuvo la voluntad de rememorar y evocar en el Museo el pasado romano de la ciudad, pero sin caer en la estricta imitación de su arquitectura. No se trataba de reproducir al pie de la letra los órdenes y elementos clásicos, sino de utilizar el sistema tradicional de construcción romano —el hormigón

entre fábrica de ladrillo para la formación de muros— como motivo fundamental de la organización de todo un sistema dimensional en el que los intervalos, las proporciones o los huecos se convirtiesen en elementos claves para la definición del proyecto. Además, se pretendía que el edificio actuase a modo de umbral al espectáculo que brinda el espléndido conjunto de ruinas romanas de Mérida.

La imagen externa del edificio viene marcada por una serie de contrafuertes sesgados que sugieren al espectador uno de los principios de la arquitectura romana: la solidez de las fábricas. Por otra parte, la insistencia y repetición del tema constructivo expresa la propia estructura del Museo. Así, al interior los contrafuertes se convierten en una sucesión de muros paralelos —de marcada direccionalidad— que interfieren con el gran vacío o nave longitudinal que se genera perpendicularmente a ellos gracias a los grandes vanos que perforan los paños de ladrillo, y que se convierte en el espacio principal de la zona expositiva (Fig. 2). Desde él, la vista de las naves transversales evoca la imagen de las estanterías de un enorme archivo, en este caso contenedor de restos pétreos.

La luz indirecta y cenital inunda la nave principal y la importante colección de estatuas romanas con la que cuenta el Museo. La otra fuente de iluminación procede de una serie de ventanas abiertas a norte que garantizan la luz directa necesaria para que las lápidas y las inscripciones queden bien iluminadas. Los objetos se sitúan exentos, incrustados en los muros o en vitrinas adosadas a los mismos, de forma que sean visibles desde diferentes puntos —incluso a distintas alturas—, tanto de la nave principal como de las laterales.

Por debajo de ese nivel principal, el sistema de muros paralelos se horada aún más, convirtiéndose en una suerte de pilares que se apoyan y se confunden entre

los restos de las ruinas arqueológicas existentes en el solar, configurando así un espacio semienterrado en el que la tenue iluminación contribuye aún más a diluir las diferencias entre pasado y presente.

Fundación Pilar y Joan Miró. Palma de Mallorca, 1987-1992

Su segundo contacto con los museos le vino de la mano de la Fundación Pilar i Joan Miró. Entre Mérida y Palma, Moneo había estado ocupado construyendo, entre otros, el edificio de Previsión Española (1982-1987) en Sevilla, la sede del Banco de España (1983-1988) en Jaén, la estación de ferrocarril de Atocha (1985-1988) en Madrid, y andaba sumergiéndose en algunos proyectos en Barcelona que materializaría algo más tarde, como el edificio Diagonal L'illa (1986-1993) o L'Auditori (1987-1999).

Según explica el propio arquitecto en las diversas memorias del proyecto publicadas, la Fundación Pilar y Joan Miró pretendía cumplir con la voluntad del pintor y su viuda de crear en la ciudad donde vivieron un centro en el que pudieran trabajar estudiosos y artistas, además de una galería de arte que proporcionase la

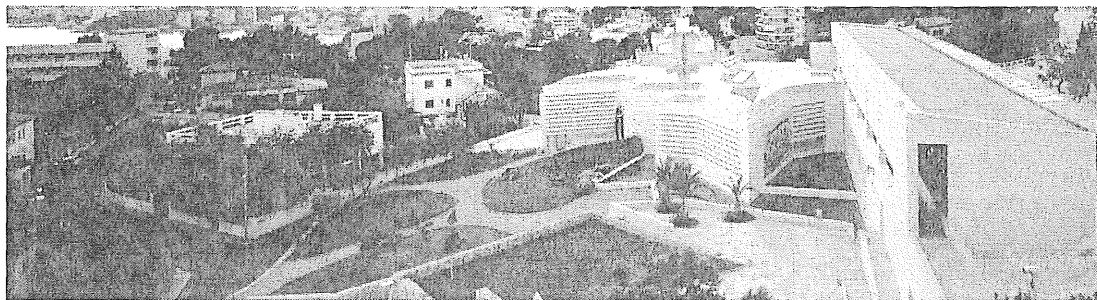


Fig. 3. Vista general de la Fundación Pilar y Joan Miró y su entorno en Son Abrines.

adecuada conservación a los fondos donados por el pintor. Y, de nuevo, el edificio naciente tiene que convivir con un precedente más que significativo: el estudio que José Lluís Sert había construido para el pintor en 1956. La Fundación se emplazó en un área situada entre el camino de acceso a dicho edificio y la carretera que transcurre en el nivel más bajo de la finca.

En esta ocasión, la imagen del edificio refleja con fidelidad el programa solicitado. El elemento lineal que alberga el centro de investigación —como un sencillo muro blanco que dialoga con el edificio de Sert— se desarrolla en paralelo al camino que lleva al estudio del pintor e invita al visitante a recorrer la distancia que los separa. A la vez, el muro ejerce de focalizador de las mejores vistas y de pantalla de protección ante el entorno más agresivo, y conduce a una agradable plaza desde la que se tiene acceso al jardín, otro de los puntos a los que se concedió más importancia en el proyecto. El agua y la vegetación contribuyen a crear un entorno mucho más sosegado que facilite la contemplación de la obra del artista. (Fig. 3)

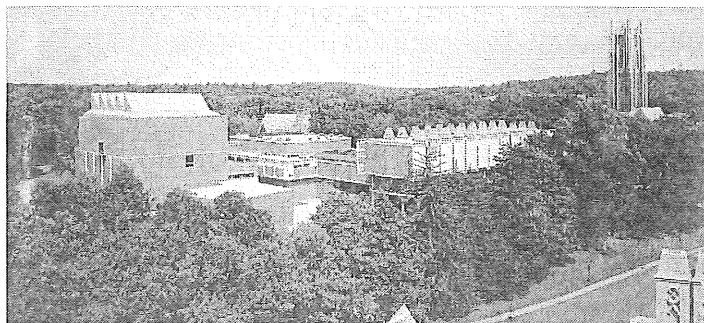
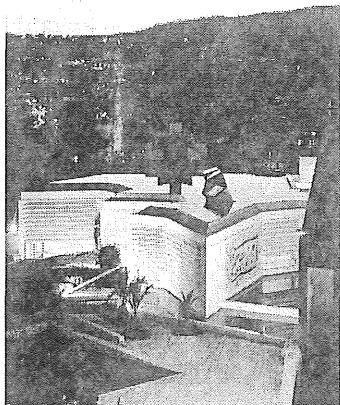


Fig. 4. El volumen de la galería se cubre con una lámina de agua que, a modo de espejo, refleja el cielo y rememora el cercano océano e **Fig. 5.** El nuevo museo se articula con el Jewett Art Center a través de una plaza.

Adosado a la pastilla, el volumen concebido para contener la colección de pinturas estalla y se enfrenta de una forma un tanto violenta con su entorno más hostil. El techo se convierte en una fina lámina de agua que refleja el cielo y recupera la perdida proximidad del océano (Fig. 4). La galería-museo resiste al medio y lo ignora. De ahí las enormes lamas que, a modo de persiana, protegen sus ventanas, convirtiendo los huecos en vanos de poca altura que sólo permiten establecer contacto visual con el jardín. Por otra parte, los ecos de la obra de Miró —caracterizada por su fuerza y vitalidad— se reflejan en la propia forma de la galería, un espacio discontinuo, fragmentado e indefinible capaz de crear una atmósfera especial acorde con el espíritu de la pintura que alberga.

Centro Cultural y Museo Davis, Wellesley College. Massachusetts (EEUU), 1989-1993

A la vez que comenzaba la obra de Mallorca, Moneo recibía dos nuevos encargos museísticos: la remodelación del Palacio de Villahermosa de Madrid para albergar la colección Thyssen-Bornemisza (1989-1992) y la construcción de un nuevo centro cultural y expositivo asociado al Jewett Art Center (1955-1958) del Wellesley College. Por aquel entonces, la carrera profesional y docente del arquitecto ya se había disparado: primero estuvo unos años compatibilizando su labor en las Cátedras de Elementos de Composición de Barcelona y Madrid con la docencia en Nueva York —en el Institute for Architectural and Urban Studies, la Cooper Union School of Architecture y la Syracuse University—, Princeton, Harvard y Lausanne; luego ejercería durante cinco años (1985-1990) como Decano de la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard, momento en el que le llegaría el encargo del Museo Davis.

Como él mismo ha señalado en diversas ocasiones, intervenir en un campus tan hermoso como el del Wellesley College y al lado de un edificio tan logrado como el Jewett Art Center de Paul Rudolph no resulta una tarea fácil. Además, el nuevo conjunto de museo y cine debía levantarse en una parcela destinada a aparcamiento situada a las espaldas del Jewett Art Center lo que, dada la amplitud del programa, forzó desde el primer momento el planteamiento de una construcción en altura.

En esta ocasión, la relación entre lo nuevo y el precursor se apodera aún más del proyecto, que propone una articulación entre ambos sirviéndose de un espacio abierto intermedio donde el volumen dominante del nuevo museo dialoga, interroga y equilibra la rotunda presencia de la biblioteca del Jewett Art Center (Fig. 5). El resto de volúmenes, mucho menos elevados, mitigan de alguna forma la potencia del 'cubo' expositivo y conectan con el Jewett y las vías circundantes de un modo mucho más delicado.

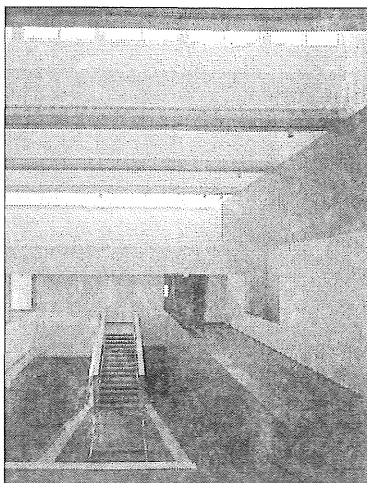


Fig. 6. La luz cualifica la escalera como el elemento fundamental del museo.

Por el contrario, en el interior el sólido platónico se divide, secciona y compartimenta proporcionando una concatenación de ámbitos que elevan al visitante hacia lo más alto, allí donde se origina la luz, que pasa a ser la auténtica protagonista del espacio. Una escalera doble divide asimétricamente la planta y organiza los diversos niveles en los que se distribuye la colección. Todo llega a ella y todo sale de ella; un verdadero núcleo que une las distintas estancias pero que, a la vez, por el desdoblamiento de la zanca, aumenta las distancias entre una sala y la inmediatamente superior a ella y facilita el ritmo y la pausa necesaria para la contemplación de las obras de arte. (Fig. 6)

Museos de Arte Moderno y Arquitectura. Estocolmo (Suecia), 1991-1998

El mismo año que comenzaban las obras del Museo Davis, Rafael Moneo ganaba el concurso para la construcción de los Museos de Arte Moderno y Arquitectura en la ciudad de Estocolmo. Se trataba de una competición abierta a los arquitectos suecos y a la que fueron invitados a participar cinco arquitectos extranjeros de reconocido prestigio entre los que seleccionaron a Moneo. Las bases del certamen no definían un lugar concreto para el mismo, sino que quedaba en manos de los equipos decidir y proponer cuál sería el emplazamiento más adecuado para el edificio dentro de la isla de Skeppsholmen. Situada en el centro de la bahía de la capital sueca, la isla había sido sede, con todos los servicios que ello implicaba —cuarteles, astilleros, dormitorios, hospitales, polvorines, iglesias, etc.— de la Armada sueca, conformando un paisaje fragmentado a base de edificios aislados dispuestos aleatoriamente sobre la geografía de la isla.

Frente a la que podría parecer la alternativa más clara, situar los nuevos museos en la costa de la isla, se optó por ubicarlo en la parte central de la misma, ocupando el espacio creado tras la demolición del antiguo Museo de Arte Moderno. Dicha solución evitaba un excesivo protagonismo del nuevo edificio sobre la delicada arquitectura de la isla, a la vez que permitía un doble acceso al museo, aprovechando la diferencia de nivel entre el Exercisplan y el Slupskjulsvägen. Así pues, en esta ocasión la respuesta del arquitecto se deriva directamente de un análisis y examen exhaustivo del entorno donde se implanta el edificio: ninguna otra zona de la isla parece equiparable a la elegida en términos de respeto al entorno y de capacidad para dar respuesta al programa propuesto. (Fig. 7)

El Museo de Arte Moderno se desarrolla en paralelo al Tyghuset —que con sus 200 metros de longitud constituye una de las mayores construcciones de la Armada levantadas sobre la isla— no sólo buscando solucionar los particulares requisitos funcionales del museo, sino también como reconocimiento a la importancia que tenía en la isla un edificio tan singular. Además, la propuesta es discontinua y quebrada, como Skeppsholmen o la propia Estocolmo, donde la arquitectura no tiene más remedio que adaptarse a las discontinuidades geográficas que suponen la colonización *contra naturam* de las catorce islas que conforman la ciudad.

Por otra parte, no hay que olvidar que la diversidad es la característica fundamental de los contenidos a exponer. En primer lugar, no se trataba de diseñar un museo sino dos, el de Arquitectura y el de Arte Moderno, y un espacio para exposiciones temporales de gran envergadura. Y, en segundo término, estaba la

dificultad de desarrollar por separado el programa de cada uno, muy complejo, en el caso del de Arquitectura, y caracterizado por la diversidad de las colecciones que alberga, en el de Arte Moderno.

Así, las salas de exposición —el elemento clave del museo— se ceban de dicha diversidad y se plantean como una mezcla de espacios de planta cuadrada o rectangular y muy distintas dimensiones que se agrupan en tres pastillas compactas e independientes, conectadas por un amplio pasillo y dispuestas en paralelo al Tyghuset. Un techo piramidal coronado por un lucernario central dota a cada uno de esos espacios de una buena iluminación y una adecuada altura (Fig. 8). La diferencia de superficie entre unos y otros provoca una gradación de cotas que favorece la casi total integración de esa parte del museo con el resto de construcciones que lo rodean. A continuación, una enorme sala de exposiciones temporales —subdivisible si fuera necesario— aísla y articula este cuerpo con la zona de acceso.

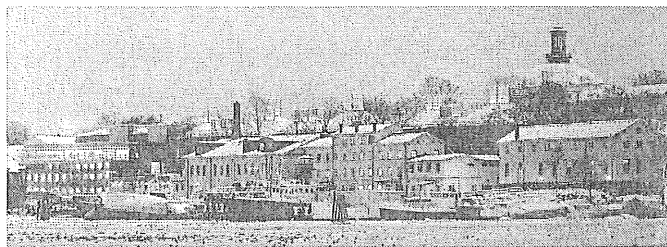
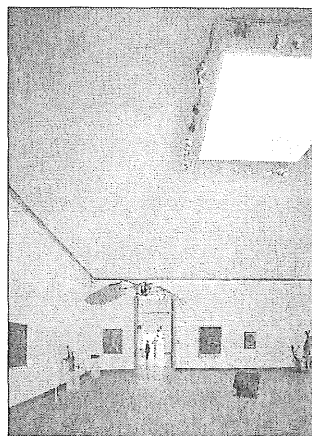


Fig. 7. La silueta del Museo de Arte Moderno de Estocolmo se adapta a la perfección a la de la isla donde se inserta. En determinadas situaciones el mimetismo es casi total e Fig. 8. Los múltiples tamaños de las salas facilitan la exposición de la diversidad de colecciones que alberga el Museo de Arte Moderno de Estocolmo.



La entrada se produce entre ambos museos, por el nivel superior destinado fundamentalmente a la exposición. Un vestíbulo rectangular se desarrolla transversalmente a la decisión que tiene que tomar el visitante: hacia el norte, el Museo de Arte Moderno; hacia el sur, el Museo de Arquitectura. Al fondo del vestíbulo, la luz invita a caminar hasta el bar-restaurante, donde las espléndidas vistas panorámicas del mar y de la propia ciudad se convierten en nuevos motivos de la colección. Una vez más, el edificio se apropia de su entorno y lo incorpora a la propia función expositiva del museo.

Museo de Bellas Artes de Houston, Edificio Audrey Jones Beck. Texas (EEUU), 1992-2000

Así, cuando Moneo fue seleccionado por la comisión del Museo de Bellas Artes de Houston para diseñar el Edificio Audrey Jones Beck, el navarro ya había terminado cuatro museos y estaba construyendo un quinto. Entre los treinta arquitectos que fueron considerados para llevarlo a cabo figuraban nombres como Tadao Ando o Norman Foster, incluso algunos que, como Frank Gehry, ya habían sido laureados con el Premio Pritzker de Arquitectura, un galardón que Rafael Moneo recibiría sólo cuatro años más tarde. Según Martha Thorne, la elección de Moneo en 1992 para construir en Houston se basó en su expreso interés y entendimiento de la armoniosa relación que debería darse entre el edificio y la variedad de obras de arte históricas a exponer, así como en su experiencia y exitosa trayectoria en el diseño de museos (THORNE, 2000, p. 6). No dice nada, sin embargo, de una idea que a estas alturas del discurso ya deberíamos estar manejando: para Rafael Moneo empezaba a convertirse en una costumbre encarar el proyecto de un museo cercano a piezas arquitectónicas emblemáticas.

En Houston, la cita era nada más y nada menos que con Mies van der Rohe quien, en sucesivas intervenciones en 1958 y 1974, había ampliado el proyecto que William Ward Watkin había hecho para el Museo de Bellas Artes de Houston en 1924, llegando a eclipsar casi totalmente la modesta y digna arquitectura de sus comienzos. Pero el Audrey Jones Beck Building no se planteaba como una ampliación de lo anterior, sino como un edificio exento y autónomo, aunque sólo separado del maestro alemán por Main Street. La entrada del nuevo edificio se sitúa en esta vía, mirando al Museo de Mies y rindiéndole pleitesía, en un intento de entablar un diálogo que el propio arquitecto consideraba absolutamente necesario¹.

Por otra parte, la imagen compacta del edificio responde a la importancia que tiene el uso del automóvil en la ciudad de Houston: conduciendo no es posible obtener una visión frontal de un edificio, una experiencia característica de todo aquel que camina (Fig. 10). Así, el Audrey Jones Beck Building se extiende ocupando prácticamente todo el suelo disponible. En el interior, la forma se descompone en toda una serie de figuras que definen las distintas salas, corredores, escaleras, galerías y patios, y colmatan toda la planta del museo. Tal vez lo más llamativo de la misma sea el exquisito orden con el que se han ido disponiendo las estancias alrededor del gran núcleo distribuidor del Museo donde, una vez más, las escaleras de conexión entre niveles se adueñan del espacio. El intenso uso de la luz cenital —otro de los protagonistas del interior— provoca la fragmentación de la cubierta que, de esta forma, se opone a la compacidad del volumen general y se convierte en la imagen más característica del Museo. (Fig. 11)

1 MÁRQUEZ; LEVENE, 2004, p. 122.

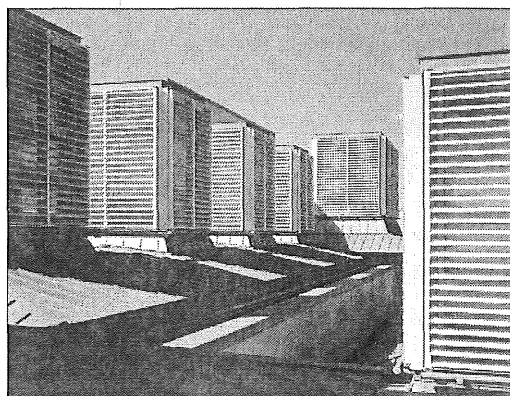
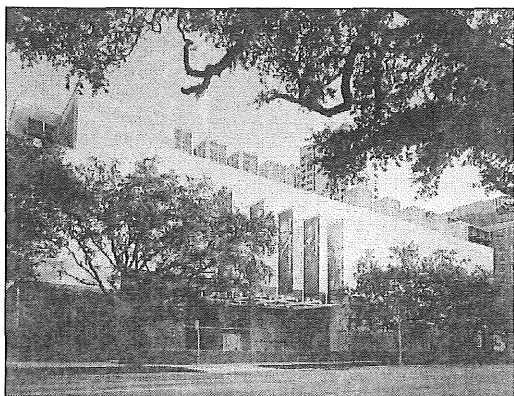


Fig. 10. El Audrey Jones Beck Building del Museo de Bellas Artes de Houston ofrece una imagen compacta y cerrada a la ciudad y el tráfico rodado e Fig. 11. La cubierta del Audrey Jones Beck Building ofrece una imagen fragmentada que se opone a la que da el edificio a nivel de calle.

Con todo ello se han alcanzado los cinco ejemplos que proponía el título de esta comunicación: cinco museos que obviamente no son ni la totalidad de los que ha construido Rafael Moneo, ni todos los que se ha planteado en una determinada etapa de su obra; ni siquiera los únicos en los que el diálogo con el contexto arquitectónico —verdadero objeto de esta reflexión— ha estado presente. Podríamos habernos detenido también en el Centro de Arte y Naturaleza de la Fundación Beulas, en Huesca (1999-2004), donde las formas onduladas y fluidas del volumen principal rememoran el amor a la naturaleza de su promotor, José Beulas; incluso haber llegado hasta la reciente —y polémica— ampliación del Museo del Prado de Madrid (1996, 1998, 1999-2007), que el arquitecto navarro no ha parado de defender desde el respeto al edificio de Juan de Villanueva y al entorno urbano.

El grupo que ahora se ha presentado supone —como primera medida— una elección, la de los casos que se considera que dejan más patente un aspecto invariante

en la obra de Rafael Moneo: la importancia que concede a los condicionantes iniciales de partida. El propio arquitecto lo explica diciendo: *«Obviamente, el contexto arquitectónico es un factor decisivo para un proyecto. Pero aquí quisiera insistir en que no entiendo el proyecto como algo que completa o como una mera continuación de lo que está presente. Lo que realmente genera un proyecto es la idea que opera sobre el contexto, social o material, de una forma específica, pero que no es una simple consecuencia de lo existente.»*²

Esto es algo que queda claro en los ejemplos que se han presentado: Moneo no propone soluciones miméticas con todas esas arquitecturas de gran relevancia —o restos de arquitecturas preexistentes— con las que le toca convivir de un modo cercano, incluso de forma contigua: su actuación frente a los restos romanos de Mérida, las arquitecturas de Josep Lluís Sert en Palma de Mallorca, de Paul Rudolph en Massachussets y de Mies van der Rohe en Houston, o frente al marcado carácter de ciudades como Estocolmo, son buenos ejemplos del diálogo respetuoso pero potente que entabla con esas ineludibles condiciones de partida.

Posiblemente todo ello deriva directamente de algunos de los rasgos más marcados del propio arquitecto: una claridad de ideas y un rigor en el análisis de las situaciones a las que se enfrenta, que potencia con la perseverancia de la que ha hecho gala a lo largo de toda su trayectoria. Así, las respuestas que da en cada caso pueden llegar a sorprendernos por lo heterogéneo del repertorio. Sin embargo, leyéndolas con detenimiento y teniendo en cuenta lo que se está comentando, se comprenden muy bien las razones que le llevan, en ciertas ocasiones, a elegir entre soluciones compactas y cerradas o abiertas y casi agresivas. Para Rafael Moneo,

2 ZAERA, 1994, p. 8.

«esta idea primera, el establecimiento de una estrategia apropiada, es crucial para la consistencia de un proyecto. Es muy importante que una arquitectura esté bien orientada desde el principio, en el sentido de dirigir la organización del edificio en el modo más oportuno, más útil para resolver el problema que el edificio plantea.»³

En resumidas cuentas, este trabajo comenzó buscando un hilo conductor que permitiese presentar los museos proyectados por Rafael Moneo como un conjunto coherente, con un discurso en evolución que justificase de alguna manera las diferencias entre las distintas obras del arquitecto. Y, como ocurre casi siempre que uno comienza a mirar algo con detenimiento, el resultado de la reflexión conduce a puntos de partida muy distintos de los iniciales. En este caso, la norma se encuentra en una diversidad y una complejidad basada en la particularidad y especificidad de cada uno de los casos que se han planteado. Así, todos estos museos nacen para satisfacer una función similar —con programas más o menos complejos—, pero cada uno responde de forma exclusiva a las necesidades que se plantean: *«La dispersión geográfica actual [de la obra de los arquitectos] hace más difícil pensar en una continuidad estilística. En ese aspecto me parece que uno debe aspirar a proceder con la misma lógica y con la misma estructura mental en situaciones diversas. (...) En mi caso me gustaría aplicar el mismo modo de pensar sin que ello inevitablemente suponga el mismo modo de construir.»⁴*

La posibilidad que brinda la obra de Rafael Moneo de poder elegir una única tipología y encontrar elementos constantes pero muy distintos para establecer las comparaciones ha permitido que, trascendiendo de criterios de análisis puramente formales, funcionales o técnicos, se haya establecido un nexo claro entre unas obras y

3 ZAERA, 1994, p. 8.

4 ZAERA, 1994, p. 22.

otras: «Efectivamente el tipo supone el reconocimiento de esta condición ambivalente de la obra de arquitectura que es, a un tiempo, única, y pertenece, sin embargo, a una serie de objetos que adquieren su pleno sentido cuando se les considera parte de una estructura más amplia. (...) Yo creo que el trabajo del arquitecto se tiene que producir dentro de este tipo de reflexión, y que esta reflexión lleva a ver cómo un trabajo se produce dentro de unas coordenadas muy específicas. La conciencia de esta especificidad es, a mi modo de ver, la que da una cierta garantía, una cierta seguridad a nuestro trabajo.»⁵

Bibliografía

- BUCHANAN, Peter. Moneo Romana, Mérida Museum, Mérida, Spain. *The Architectural Review* 1065, noviembre 1985, pp. 38-47.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. Profesor Moneo. *AV Monografías* 63-64, enero-abril 1997, pp. 194-199.
- FRAILE, Maria; RUSH, Sandra (Coords.). *Rafael Moneo. Museos, auditorios, bibliotecas*. [Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Navarra del 28 de noviembre de 2006 al 4 de febrero de 2007]. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 2007.
- FRAMPTON, Kenneth. Light is the theme: Museum of Modern Art and Architecture, Stockholm. *AV Monografías* 71, mayo-junio 1998, pp. 12-27.
- MÁRQUEZ, Fernando; LEVENE, Richard (Eds.). *Rafael Moneo: antología de urgencia*. El Escorial (Madrid): El Croquis, 2004.

5 ZAERA, 1994, p. 11.

MÁRQUEZ, Fernando; LEVENE, Richard. Entrevista. In: *El Croquis* 20, abril 1985, pp. 4-11. Reedición: Entrevista en tres tiempos. Primavera 1985. In: *Rafael Moneo: 1967-2004. Antología de urgencia* (edición conjunta ampliada y revisada de los números 20+64+98 de la revista *El Croquis*). El Escorial, Madrid: El Croquis, 2004, pp. 13-19.

Rafael Moneo. *A+U* 227, agosto 1989.

Rafael Moneo, 1986-1992. *AV Monografías* 36, julio-agosto 1992.

SOLÀ-MORALES, Ignacio. *Contemporary Spanish Architecture: An Eclectic Panorama*. New York: Rizzoli, 1986.

THORNE, M. Reading between the lines: the museums of Rafael Moneo. In: MENGES, A (Ed.). *Rafael Moneo. Audrey Jones Beck Building. The Museum of Fine Arts, Houston*. Stuttgart: Edition Axel Menges, 2000, pp. 6-15.

ZAERA, Alejandro. Conversaciones con Rafael Moneo. *El Croquis* 64, 1994, pp. 8-25. Reedición: Entrevista en tres tiempos. Invierno 1994. In: *Rafael Moneo: 1967-2004. Antología de urgencia* (edición conjunta ampliada y revisada de los números 20+64+98 de la revista *El Croquis*). El Escorial, Madrid: El Croquis, 2004, pp. 20-33.

Ana Esteban Maluenda

Profesora Titular del Departamento de Composición Arquitectónica. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid.